

(pour citer cet article : «Poétique du cliché dans la première partie des Oeuvres poétiques de Théophile de Viau », in dir. Ch . Reggiani, C. Stolz, L. Susini, *Styles*, 8, PU Sorbonne , 2008)

La définition du cliché repose sur trois pôles : le lieu commun dont il est une sous-catégorie (un argument-type développable à l'infini), la figure de style (métaphore, hyperbole, antithèse...) le distinguant du *topos*, et la banalité. Le sens de la séquence verbale qu'il forme est d'emblée compris comme figuré<sup>1</sup>. L'immédiateté du sens du cliché et de la perception de sa banalité pose problème dans le cadre de la poésie Louis XIII. Moins par la corrélation entre l'invention de la notion de « cliché » à celle des techniques d'imprimerie du XIX<sup>e</sup>, que par sa réception actuelle<sup>2</sup>, peu consciente de cette banalité. Héritier d'une tradition, Théophile utilise des *topoi* et des clichés attendus par un public qui évalue l'*inventio* du poète à sa capacité d'imitation et de disposition. Inversement, le lecteur moderne voit fleurir des lys sur le visage des femmes et la métaphore banale est pour lui étrange. La figure est présente mais le sens se dérobe. Le public, pour des raisons différentes, ne perçoit pas la banalité<sup>3</sup>. Théophile se pose aussi comme récepteur et juge des clichés dans la *Première partie* de ses *Œuvres*. S'il utilise des images mortes, il les conteste, les change, les dénigre, au nom de sa simplicité franche. Simplicité qui est aussi justement celle du cliché<sup>4</sup>. La fonction du cliché, outil de création des vers et sujet du discours métapoétique de Théophile, apparaît donc comme complexe et pose la question de sa littérarité<sup>5</sup>. La transformation qu'il fait subir aux lieux communs, son propre renouvellement en tant que figure et sa métamorphose d'objet en sujet du discours seront les signes de cette littérarité et de sa position paradoxale.

Le cliché est souvent présent en série. La finalité de sa combinaison avec d'autres clichés ou lieux communs dans le genre lyrique est l'édification d'une topique cohérente, mais d'autres regroupements, dans le genre héroïque ou satirique, illustrent une volonté plus polémique et la modernité du poète dans son usage du cliché.

Les poèmes amoureux associent des clichés cohérents pour former une topique connue et supporter l'architecture du poème : le cliché n'est donc pas qu'une figure microstructurale. L'antithèse du « doux tourment » d'amour convoque la métaphore à fondement métonymique

<sup>1</sup> Sur le cliché, figure au sens immédiat, distinct du lieu commun, voir R. Amossy, E. Rosen, *Les Discours du cliché*, Paris, Sedes-CDU, 1982, p. 5-23 ; G. Molinié, « Cliché et littérarité », *Clichés et clichages*, La Licorne, 2001, n°59, p. 175-178 ; L. Jenny, « Structure et fonction du cliché », *Poétique*, 12, 1972, p. 495-517. Sur la banalité, voir A.-M. Perrin-Naffakh, *Le Cliché de style en Français moderne*, Bordeaux, P.U.B., 1985, p. 23 sq ; M. Riffaterre, « Fonctions du cliché dans la prose littéraire », *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, p. 160 sq ; « Sémiotique de la description au XVII<sup>e</sup> siècle », *PFSC*, 9, 1983, p. 89-126.

<sup>2</sup> G. Molinié, art. cit., p. 175.

<sup>3</sup> *Idem* pour M. Riffaterre et Ph. Sellier, « *Télémaque* ou les aventures du cliché », *Création et recreation*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1993, p. 177-183.

<sup>4</sup> L'usage courant associe systématiquement « cliché » et « simple », synonyme de « banal », et ce caractérisant se retrouve repris pour décrire le sens du cliché ou sa forme quand il devient « simple signifiant » (L. Jenny, art.cit., p. 498).

<sup>5</sup> G. Molinié, « Cliché et littérarité », art.cit, p. 176sq décrit les clichés comme « embrayeurs de littérisation », quand ils convoquent un genre littéraire précis (littérarité générique), ou comme « embrayeurs de littérarité » que celle-ci soit générale ( une série de cliché donne un style unifié à l'œuvre) ou singulière (un cliché est perçu comme fait littéraire).

des cheveux « liens », asservissant l'amant brûlé par le « flambeau » des yeux et enfermé dans une « prison » non moins métaphorique<sup>6</sup>. Ces clichés tracent la description de la mort d'amour et s'inscrivent sous le signe de l'itération : répétition de la parole d'un autre déjà entendue, d'une même forme rhétorique, d'un même sentiment de douleur révélé de plusieurs points de vue, telle une anamorphose. L'enchaînement des vers repose sur des jeux de dérivations et de polyptotes à partir des vocables des clichés. Sans surprise, les sonnets, placés à la fin, sont représentatifs de ces clichés pétrarquistes. Néanmoins, comme microstructures, nous verrons plus loin que ces clichés sont plus étonnants.

L'usage sériel du cliché peut aussi l'intégrer dans une suite de lieux communs et de stéréotypes, si le poète choisit de se défendre dans des vers polémiques. L'impersonnalité des vers et des *topoi* gomme un temps la présence du pronom de la première personne et autorise la multiplication des sentences. La cohérence stylistique et thématique de cette énumération de *topoi*, figurés ou non, entraîne l'effet inverse de l'accumulation de clichés : le cliché est introduit pour renverser le lieu commun, et introduire une antithèse. Il procède comme une pointe, dénonçant les poncifs et refusant les stéréotypes. Le cliché n'est plus perçu dans sa banalité. Il change l'énonciation du texte et réintroduit le « je ». Il fait donc l'objet d'une double personnalisation, énonciative et poétique, mais n'en demeure pas moins cliché : seul le contexte le rend surprenant. Il fonctionne à deux niveaux : il est en lui-même une figure et, distinct du lieu commun le précédant, souligne un paradoxe dans la structure de la société et de l'argumentation. Ainsi, dans les poèmes encomiastiques, vers où la parole est contrainte, que Théophile parle pour un mécène, ou qu'on lui impose son sujet, le cliché révèle un sous-discours : trois textes, en prose et en vers, évoquent les mêmes *topoi* : cupidité et l'hypocrisie de la cour,

Les esprits des hommes sont faibles [...] principalement à la Cour où les amitiés ne sont que d'intérêt ; [...] la vertu n'a point d'éclat que dans les ornements du vice.

Et depuis que la Cour avoue  
Ces âmes de cire et de boue  
Que tout crime peut employer,  
Chacun attend qu'on le corrompe,  
Et les grands donnent le loyer  
Tant seulement à qui les trompe.

[Au] siècle où nous sommes,  
Les richesses ont acheté  
De notre avare lâcheté  
La façon de louer les hommes<sup>7</sup>

et *persona* humble et franche de l'auteur :

Cette publication est plutôt de l'humilité de mon âme que de la vanité de mon esprit

Prince, je dis sans me louer,  
Que le Ciel m'a voulu douer

<sup>6</sup> Voir les odes XV, XVI, les stances XVIII à XXI. Sauf mention contraire les références renvoient à la *Première partie des Œuvres poétiques*, éd. G. Saba, Paris, Garnier, 2008.

<sup>7</sup> « Épître au lecteur », p. 4 ; V, v. 27-32, p. 24-25 ; VII, v. 21-24, p. 39.

D'un esprit que la France estime  
Et qui ne fait point mal sonner  
Une louange légitime  
Quand il trouve à qui la donner

Moi, qui n'ai jamais eu le blâme  
De farder mes vers ni mon âme,  
Je trouverai mille témoins  
Que tous les censeurs me reçoivent,  
Et que les plus entiers me doivent  
La gloire de mentir le moins<sup>8</sup>.

Les deux lieux communs, vice de la société, vertu du poète, en s'opposant, font l'objet d'un premier déplacement par un jeu de contamination métonymique : le mensonge est déplacé sur le « fard » utilisé au propre et au figuré. Ce cliché métaphorique (du mensonge) et métonymique (présent sur le visage du courtisan-menteur), appelle la cire<sup>9</sup>, matière plus changeante empruntée aux clichés des vers baroques sur la fuite du temps, inscrite dans la composition chimique du fard, proche du « crime » (quasi-anagramme). La « boue », autre cliché, des textes théologiques, plus dépréciative que la terre créant le corps humain, renvoie à une laideur proche du mensonge. L'analogie des matières et de leur connotation, l'allusion à d'autres clichés font de ces images des traits d'esprit de l'orateur qui se montre intelligent au sens étymologique et les préserve comme faits de style, et obligent le lecteur à convoquer un intertexte (vers sur la fuite du temps, texte théologique) pour comprendre ces pointes. Le verbe « farder », dans un contexte dysphorique, nié comme qualité du « je », prolonge la dérivation. On voit alors la différence entre le lieu commun qui repose plus sur *l'inventio*, sur le contenu du discours, et le cliché dont l'intérêt naît davantage de ces jeux formels<sup>10</sup>. La forme grammaticale des hyperboles encadrant l'apparition du « je » et de sa sincérité (superlatifs, adjectifs indéfinis) lègue à cet argument une universalité qui contrebalance celle des lieux communs sur la cour, portée quant à elle par des présents gnomiques et des noms abstraits. Le *topos* de la sincérité de l'auteur, assez prévisible en début d'œuvre, est lui aussi saturé par des figures : aux hyperboles et à la dérivation s'ajoutent les antithèses (« je » vrai / monde « faux »), des superlatifs et la répétition de mots (« âme »), de tournures syntaxiques parallèles (négation). Dans ce contexte, l'ode *À Monsieur le duc de Luynes* placée entre ces deux satires, que Théophile est contraint d'écrire, paraît ambiguë : il prétend avoir eu tort de ne pas louer le duc, son erreur ayant entraîné son exil, et ajoute :

Ceux que le Ciel d'un juste choix  
Fait entrer dans l'âme des rois, [...]  
Un chacun les doit estimer [...]  
La vertu c'est de les aimer,  
L'innocence est de leur complaire, [...]  
Les suivre c'est fuir le vice,  
Bien vivre c'est les imiter, [...]  
Grand Duc que toutes les vertus  
Recommandent à notre estime,  
Et que les vices abattus

<sup>8</sup> « Épître », p. 4 ; V, v.14-19, p. 24 ; VII, v. 35-40, p. 39.

<sup>9</sup> V, v. 27, p. 25.

<sup>10</sup> Voir Fr. Goyet, *Rhétorique et littérature : le lieu commun à la Renaissance*, Paris, Champion, 1996, p. 9 et 24.

Tiennent pour vainqueur légitime,  
[...] jamais ne soient innocents  
Ceux qui refuseront l'encens  
Aux autels de ta renommée<sup>11</sup> !

Cette série de clichés moraux repose sur l'antithèse de la vertu et du vice, syntagmes répétés inscrits dans un jeu de polyptotes précis, placés à la rime ou en tête de vers. Mais la rigueur de cette disposition contraste avec la surprise du changement de sens de cette antithèse proche du clichage : la vertu du duc est contestée en amont par le *topos* de la cour entièrement pervertie. Pourquoi le duc y échappe-t-il ? La rime « service » et « vice », péjorative, rappelle l'attitude du courtisan qui suit et sert le vice, au contraire de l'honnête homme. L'assonance « fuir » / « suivre », comme cette rime, pourrait relever du cliché, tant elle est récurrente. Enfin la double négation (« et jamais ne soient innocents ») suggère une antiphrase généralisée. L'accumulation des *topoi* et l'itération du cliché antithétique signale le fond d'une pensée : dénigrer les travers de la société, se servir contre elle de sa technique argumentative, en se fardant à son tour, en faisant disparaître toute expression à la première personne. Au lieu d'être fondée sur un argument d'autorité (Dieu, le Roi, la vertu), l'argumentation sociale s'appuie sur de nouvelles définitions (répétition du verbe « être »), préférant les arguments de cadrage fixant arbitrairement le trompeur comme vertueux. L'ironie manifeste de Théophile, répétant un lieu commun sur la vertu du Grand, improbable dans une cour viciée, redonne son sens au cliché : parole de l'autre, le cliché louant la vertu du prince contre le vice du monde se présente comme la citation d'une parole officielle sur le Duc, refusée par l'énonciation personnelle qui la contredit en amont et en aval, appelant d'autres intertextes internes ou externes à l'œuvre. Cette ode devient le pastiche d'un discours encomiastique sans oser s'afficher trop clairement en parodie. Le cliché, pris dans une suite de *topoi*, externes ou internes aux vers, porte une contre-argumentation opposant le discours collectif à la parole personnelle, dans l'énonciation et l'énoncé. Le destinataire, Luynes, la reçoit comme encomiastique, le lecteur voit la satire, le destinataire trahit l'altérité de ces vers.

Le cliché, ainsi placé dans des énumérations, s'inscrit dans un contexte dépréciatif, amoureux ou social. Il fera lui-même l'objet d'une critique, nous le verrons. Néanmoins, il est porteur d'un travail poétique formel, assurant contre les modèles figés, la présence d'une manière personnelle. Il permet de décentrer le sens et l'architecture du poème en attirant l'attention sur lui et s'inscrit dans une série de *topoi* comme élément perturbateur. A son tour, plus isolé, il peut faire lui aussi l'objet d'un décentrement et être renouvelé dans sa forme comme dans son contenu.

M. Riffaterre<sup>12</sup> a dénombré les manières de renouveler cette « image au repos »<sup>13</sup> : substituer des mots à ses composantes, en ajouter de nouvelles, modifier leur nature grammaticale<sup>14</sup>. Refonte distinguant la lexicalisation du cliché, assurant son étrangeté, parole de l'autre connue mais étrange par sa modification. Théophile reprend ces changements : l'aurore aux doigts de rose se change en « aube » aux « tresses d'or ». La synonymie des moments du jour, la métaphore de la femme, la métonymie des cheveux au lieu des doigts et le chiasme sonore (rose / or) sont fréquents. Des caractérisants, dans les clichés du corps, s'ajoutent à la forme connue du cliché : le soleil « œil du ciel » est qualifié de « plus grand et

<sup>11</sup> VI, v. 25-26, *passim* v. 30-38, v.41-50, p. 34.

<sup>12</sup> Voir *supra*, n. 1 et 2.

<sup>13</sup> G. Bachelard, *L'Air et les songes* [1943], Paris, Corti, 1990, p. 8.

<sup>14</sup> L'intégration d'un commentaire métalinguistique sur le cliché est vue plus bas.

plus beau », ou est « noyé de pleurs »<sup>15</sup>. La transformation grammaticale, rare, consiste à remplacer un nom par un verbe (farder / farder), par un adjectif (doux / douceur) et la modification syntaxique est systématisée dans les clichés faits de deux substantifs dont l'un est complément du nom de l'autre. Le cliché devient une phrase. « Les voiles de la nuit » deviennent « la nuit a retiré ses voiles »<sup>16</sup>. Autant d'effort pour empêcher toute lexicalisation.

D'autres formes de renouvellement du cliché complètent ces substitutions et les systématisent dans un jeu de transfert aux multiples facettes. Le cliché, réactivé, garde une immédiateté mais combine une lecture littérale et figurée. La syllepse et l'inversion du comparé et du comparant, en sont des signes : tel ce visage féminin fait de lys et de roses, métaphores de son teint, placé à l'horizon naturel de ces fleurs :

La terre en faveur de Philis  
D'œillets, de roses et de lys  
Sèmera par tout mon passage<sup>17</sup>.

Le surgissement des œillets, rares dans les portraits féminins, assure la présence de végétaux réels et stylisés, grâce à un lieu commun lyrique : la sympathie de l'univers reflétant l'amant et ses sentiments<sup>18</sup>. La syllepse de la fleur entraîne l'inversion du comparé humain et du comparant végétal. Qui est le modèle ou la copie ? Le cliché se change en *conchetto*<sup>19</sup> :

Il est jour, levons-nous, Philis ;  
Allons à notre jardinage  
Voir s'il est comme ton visage  
Semé de roses et de lys<sup>20</sup>.

La métaphore du cliché (les lys, les roses) est portée par la mention explicite du comparant et du « jardinage ». La porosité entre le monde réel et l'univers imaginaire provoque une surprise : le sens figuré du cliché et sa perception comme tel n'est plus sûr. *Idem*, pour l'un des quatre éléments : la neige réelle fond sous l'effet du feu de l'amant :

Embrassé d'un feu qui me suit  
Partout où le Soleil me luit,  
Je passe les monts Pyrénées  
Où les neiges, que l'œil du jour  
Et les foudres ont épargnées,  
Fondent au feu de mon amour<sup>21</sup>.

Néanmoins tous ces transferts et inversions sont fréquents dans la poésie Louis XIII<sup>22</sup>. La rencontre banalisée d'une matière tangible et d'un élément figuré offre un cliché qu'on

<sup>15</sup> IV, v. 54 et X, v. 39, p. 50. *Idem* pour le bras ou le sein.

<sup>16</sup> XI, v. 10, p. 56 ; *idem* pour le soleil, IV, v. 54.

<sup>17</sup> XV, v. 72-74, p. 72.

<sup>18</sup> E. R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen-âge latin*, Paris, PUF, « Presses Pocket », 1986, p. 301 *sq.*

<sup>19</sup> E. Michaelsson illustre avec des vers de Cyrano, le *conchetto* de Marino : un rossignol se mire dans une rivière, croit y être tombé. Un brochet en jaloux. Le brochet, le rossignol et le lecteur ne discernent plus l'image de la réalité (« L'eau comme centre de métaphores et de métamorphoses dans la littérature française de la première moitié du XVII<sup>e</sup> », *Orbis litterarum*, XIV, 1959, p. 141).

<sup>20</sup> XI, v. 61-64, p. 58.

<sup>21</sup> XV, v. 25-30, p. 71-72.

nommerait secondaire, né d'un cliché primitif renouvelé. Bien souvent, il surgit dans les paysages où un élément réel dédouble l'élément figuré : ici, le soleil et le feu de l'amant, là, la Seine et les larmes :

[Dieu] ne sera point irrité  
Que vous tarissiez le déluge  
Des maux où vous m'avez jeté.

Éloigné des bords de la Seine[...]  
J'ai choisi loin de votre empire  
Un vieux désert où des serpents  
Boivent les pleurs que je répands<sup>23</sup>.

Les « pleurs » suivent le « déluge » initial : le cliché primaire (« pluie de maux ») a été remplacé par une hyperbole banale (« déluge »). La cohérence de l'élément liquide, réel ou figuré (« Seine », « pleurs », « déluge »), assure l'unité thématique de la plainte. Les deux paysages, lieu du pouvoir, Paris, et *locus horribilis*, désert de serpents, se heurtent dans les matières de leur cliché : liquidité de l'un (« la Seine »), aridité de l'autre, consécutive à un déluge (« de maux ») et baignée de « pleurs ». Invraisemblance matérielle née d'une contamination entre le figuré et le littéral ? Cette antithèse de deux lieux paraît originale, puisqu'ailleurs on oppose à ce désert aride le paysage amoureux de la fontaine ovidienne du *locus amoenus*. La Seine serait un moyen terme entre la fontaine et le déluge<sup>24</sup>, échappant au clichage secondaire.

L'échange entre les univers féminin et masculin complète ce transfert matériel<sup>25</sup>. Les clichés du portrait féminin sont déportés vers l'amant, dans un élan gémellaire :

[Tes yeux] Languissaient étonnés auprès de son visage :  
Son visage et le tien plus blanc, frais et vermeil  
Que le teint de l'Aurore et le front du Soleil<sup>26</sup>.

L'hyperbole et la présence simultanée, symétrique, de l'amant changent la métaphore du teint réservée à la femme. Inversement, celle-ci s'approprie les clichés du discours de l'amant. Le changement d'énonciateur renouvelle le cliché : le « je » masculin du poète prête sa voix à une femme qui attribue à son amant les clichés sur les yeux féminins : « Il a dedans ses yeux des pointes et des charmes<sup>27</sup> ». Les flèches d'amour féminines sont remplacées par les traits des yeux de l'amant. Ce transfert du féminin au masculin va souvent de pair avec la confusion du littéral au figuré, ici avec cette syllepse du feu<sup>28</sup> :

Que [le beau Pâris] fit bien  
Alors qu'il alluma l'embrasement de Troie

---

<sup>22</sup> Voir J. Pedersen, *Images et figures dans la poésie française de l'âge baroque*, *Revue Romanes*, n°5, 1974, p. 37 et V. Adam, *Images fanées et matières vives, cinq études sur la poésie Louis XIII*, Grenoble, ELLUG, 2003, p. 47-48, p. 176-184, p. 204-207, p. 289-290.

<sup>23</sup> I, v. 18-21, v. 40-43, p. 5-6.

<sup>24</sup> Les textes polémiques reprennent néanmoins aussi cette opposition.

<sup>25</sup> Lié sans doute à l'androgynie, C. Gaudani, « *The Androgynous Vision in the Love Poetry of Théophile* », *PFSC*, n°11, 1979, p. 121-136.

<sup>26</sup> XXXVI, v. 81-84, p. 126-127.

<sup>27</sup> XXIV, v. 53, p. 91.

<sup>28</sup> Omniprésente au XVII<sup>e</sup> siècle, elle reste cliché.

Pour amortir le sien<sup>29</sup> !

Dans une autre ode, la flèche combine les transferts d'énonciation et de sens :

Le dard qu'Amour me fait forger, [...]  
Pénètre au fond de la pensée,  
Et la dame qu'il veut toucher  
En est si doucement blessée,  
Qu'elle n'en peut haïr l'archer.

Mais les flèches de mon courroux, [...]  
Font trembler le dieu de la guerre<sup>30</sup> ...

La flèche du guerrier va de pair avec le dard d'Amour, réservé ailleurs à la femme qui en devient victime. Même inversion pour Mars qui tremble. La coexistence de clichés de l'univers lyrique et de composantes du genre héroïque relève d'un double transfert générique : on échange les clichés lyriques et héroïques, comme les sexes. D'ailleurs Théophile, au contraire de ses contemporains, ne se soucie pas de classer par genre les pièces de ses *Œuvres* : tel poème encomiastique dédié à un ami ou à un mécène emprunte aussi à la poésie lyrique, le cliché de sa prison :

... dès lors j'aimai ma prison,  
Et délivrai ma fantaisie  
De l'empire de ma raison<sup>31</sup>.

Le poète affiche son choix d'être prisonnier de sa belle. C'est cette libre détermination qu'il reprend avec son mécène :

Je dois aimer mon joug, m'y rendre volontaire,  
Et dedans la contrainte obéir et me taire :  
C'est [...] trouver la franchise au fonds d'une prison.  
Or je suis bien heureux sous ton obéissance,  
En ma captivité j'ai beaucoup de licence,  
Et tout autre que toi se lasserait enfin  
D'avoir si chèrement un serf si libertin<sup>32</sup>.

Le changement de destinataire (le mécène et non la femme) autorise le passage de la prison d'amour à la prison sociale. Le transfert d'un genre à un autre, poétique ou sexuel, se termine sur une pointe et un oxymore, le « serf libertin ». Le libertinage se distingue de la liberté : servitude volontaire, choisie, calquée sur le modèle amoureux et non sur les relations politiques. Cette servitude héritière de l'univers courtois (qualifiant deux fois le mécène dans les vers), est modifiée par l'ambiguïté de l'adverbe « chèrement » (coûteux en argent et en risque). Les vers mêlent alors le refus de faire l'éloge de Candale à la manière de Virgile et une double ignorance : celle des sots, sottise dont Candale est exempt, et celle du poète qui

---

<sup>29</sup> XXIV, v. 78-80, p. 93.

<sup>30</sup> LXVII, v. 15-33, p. 188.

<sup>31</sup> XV, v. 18-20, p. 71. ou : « Les rois ont de divers honneurs, / Leurs esclaves sont des seigneurs, [...] / Toute la terre est leur maison / Moi je n'ai rien qu'une prison, / Mais je l'estime davantage » (XXVIII, v. 13-18, p. 102)

<sup>32</sup> XXXVII, v. 13-20, p. 129.

ignore les exploits de son maître. L'éloge du maître relève alors de la prétérition, remis à plus tard, au bon gré du poète :

Donne-moi du repos, et ne viens point choisir  
A mes conceptions les lieux ni le loisir.  
Ores j'aime la ville, ores la solitude,  
Tantôt la promenade, et tantôt mon étude.  
Bref, si tu ne me tiens pour un fâcheux rimeur,  
Tu souffriras un peu de ma mauvaise humeur<sup>33</sup>.

On voit combien la prison d'amour se distingue de la prison sociale : si les lieux amoureux se déterminent par la présence ou l'absence de la belle – distance contrainte (solitude et étude), proximité attendue (promenade et ville) – au gré des désirs féminins, l'humeur du poète libertin, supportée par le maître, choisit ses lieux. La prison du mécène n'est qu'un lieu rhétorique. Le cliché de la prison se rapproche ainsi de très près du stéréotype<sup>34</sup> : les liens sociaux sont toujours soumis aux mêmes règles, souffrance et soumission, tangibles ou simulées, avec des degrés différents.

Ultime forme de transfert, la synesthésie. Ces transpositions sensorielles sont notables dans les couleurs du visage (blanc, vermeil, rose, ambre)<sup>35</sup>, inscrites dans un cliché comparant la femme à une fleur ou à un moment de lumière (lever du soleil, aurore). Le poète déplace ces éléments visuels vers d'autres perceptions sensorielles :

La rose en rendant son odeur,  
Le Soleil donnant son ardeur,  
Diane et le char qui la traîne,  
Une Naïade dedans l'eau,  
Et les Grâces dans un tableau,  
Font plus de bruit que ton haleine<sup>36</sup>.

Les comparés sont retenus pour leur dimension olfactive et auditive. *L'incipit*, déjà ambigu, remplaçait l'ivoire des bras par « le linge », connotant la pureté visible, la propreté olfactive, du drap. La transposition des sens se joint à la syllepse et forme une vraie synesthésie :

L'air, glorieux de former ses soupirs,  
Entre en sa bouche avecque des zéphyr  
Tous embaumés des roses de l'Aurore,  
Et tous couverts des richesses de Flore<sup>37</sup>.

Les roses, couleur de l'aurore et fleurs du paysage, donnent un plaisir esthétique et olfactif, vision parfumée de la beauté. Ces synesthésies, présentes chez d'autres, offrent aux clichés féminins, une dimension matérielle et tangible :

Si tu mouilles tes doigts d'ivoire  
Dans le cristal de ce ruisseau,

---

<sup>33</sup> XXXVII, v. 195-100, p. 135.

<sup>34</sup> Le stéréotype, « image collective figée », contrairement au cliché, ne part pas d'un « effet de style » (R. Amossy, A. Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, Paris, Colin, 2007, p. 25-29).

<sup>35</sup> XII, v. 97, p. 63 ; XLI, v. 61-63, p. 150-151.

<sup>36</sup> XXIX, v. 19-24, p. 103.

<sup>37</sup> XLI, v. 91-94, p. 151.



Le Dieu qui loge dans cette eau  
Aimera s'il en ose boire.

Présente-lui ta face nue,  
Tes yeux avecque l'eau riront,  
Et dans ce miroir écriront  
Que Vénus est ici venue.

Si bien elle y sera dépeinte,  
Les Faunes s'en enflammeront,  
Et de tes yeux qu'ils aimeront,  
Ne sauront découvrir la feinte<sup>38</sup>.

La confusion de trois clichés change la couleur en élément gustatif ou tactile : la femme-matière précieuse (ici ivoire) appelle le cristal (même matière solide, même couleur diaphane), le lieu commun de la sympathie du monde, l'image de l'eau-miroir aimant de Narcisse, changé en eau bue. Si la flamme amoureuse lancée par la femme se change ailleurs en poison dans le corps de l'amant, Théophile, porté par les transpositions sensorielles et matérielles, préfère l'eau au feu, la couleur des doigts à l'éclat du regard. Le cliché est essentiellement changé pour des matières tangibles et synesthésiques : toucher l'eau, la goûter et la voir. Une représentation si complète de la femme qu'elle trompe, a des effets semblables à l'original, allusion à un ultime *topos* : la perfection mimétique de l'œuvre<sup>39</sup>. Le cliché s'inscrit donc dans une réflexion sur l'image. En rompant son unité linguistique et rhétorique, en s'en prenant à l'unicité de son sens, Théophile s'attaque aux défauts de ses contemporains : l'imitation devenue pillage<sup>40</sup>, oubli de la fantaisie pour la règle. Le cliché est ainsi contestateur : lieu du renouvellement de l'image empruntée, et, sujet du discours métalinguistique, lieu d'une contestation contre Pétrarque ou Malherbe.

Théophile s'en prend à l'usage de la mythologie. Un cliché, comme le *mythologisme*<sup>41</sup>, omniprésent dans la poésie Louis XIII, substitue le nom d'un Dieu au nom propre. C'est une comparaison ou une métaphore. La mise à distance passe par un transfert d'énonciation : celui qui énonce le cliché est inscrit dans un contexte dépréciatif, pillier de Malherbe, poète incompetent. Il cherche « à midi Phébus à la lanterne<sup>42</sup> ». On souligne la double indigence de ces « rimailleurs » usant d'une lanterne pour éclairer Phébus (Soleil, Apollon ou Malherbe) pourtant à son zénith, incapables d'agir sans imiter Malherbe, louant Apollon, ou Diogène, cherchant lui l'homme avec sa lanterne. Le lieu commun de la quête de l'âme est ainsi parodié dans cette vision parodique hésitant entre l'héroï-comique et la caricature. A nouveau, les vers sur Luynes deviennent douteux, deux fois comparé à Apollon, dans une œuvre qui réfute ce *mythologisme* et souligne le caractère contraint de sa présence<sup>43</sup>. Le *mythologisme* est d'une manière générale, l'objet d'une ironie marquée : au-delà des mauvais poètes, Théophile

---

<sup>38</sup> XII, v. 105-116, p. 63.

<sup>39</sup> Reprise à la Renaissance dans le domaine pictural (avec Giotto et sa mouche), l'anecdote du peintre Zeuxis créant un tableau si parfait que les raisins dessinés trompent les oiseaux qui viennent les picorer, correspond en poésie à ce *conchetto*. Voir *supra*, n. 25.

<sup>40</sup> « Élégie à une dame », p. 114 *sq.*

<sup>41</sup> Pour P. Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 120, il est une expression fictive empruntée à la mythologie tenant lieu d'expression simple et commune.

<sup>42</sup> XXXIV, *Ibid.*, v. 90, p. 117.

<sup>43</sup> LXVIII, p. 189 ; LXX p. 191 *sq.*

attaque le héros de Virgile, Énée, modèle du guerrier. « Vagabond<sup>44</sup> », Énée est refusé comme modèle et devient un antihéros :

Bien que moins rudement Neptune l'assailit;  
[Énée] Tout héros qu'il était, le cœur lui défailloit,  
Il eut peur de la mort [...]  
Jamais tes sentiments n'auront tant de tristesse<sup>45</sup>.

La définition du seul héros, Candale, se fait au travers d'un usage multiple de la négation syntaxique et rhétorique : tournures négatives décrivant ce que le héros n'est pas, réfutation de ce qu'on a écrit sur Énée et prétérition, le poète annonçant à Candale, à la fin de cette épître, comme au début de la précédente, ce qu'il ne fera pas :

N'attends point qu'en ton nom honteusement j'écrive  
Ce qui ne fut jamais sur la troyenne rive,  
Que je t'appelle Achille et que tu sois vanté  
Par tant de faux exploits qu'on a jadis chantés.

Au rapport de mes vers n'espère pas qu'on croie  
Que tu sois descendu du fugitif de Troie<sup>46</sup>.

Le *mythologisme* est nié comme modèle esthétique (« que je t'appelle Achille ») et éthique (« le fugitif de Troie »), sans pour autant être inscrit dans une atmosphère uniquement burlesque. Ce cliché ne sert plus l'argumentation, mais la dessert. C'est en le contestant que se construit l'éloge. En plus du dénigrement des mythes, le poète accumule les critiques sur ses prédécesseurs, « poètes rêveurs [à la] plume hypocrite ». Le *mythologisme* est refusé pour sa fausseté et sa servilité à un modèle, non pour sa banalité. Ailleurs, Théophile réaffirme sa liberté en reprenant des clichés toujours comme sujet : « Je ne veux réclamer ni Muses, ni Phébus »<sup>47</sup>. Même lorsque Théophile s'inspire des dieux habituels pour montrer le héros, il les inscrit dans un contexte négatif :

Le vêtement d'Iris et le teint de l'Aurore,  
Les attraites de Vénus ni les douceurs de Flore,  
Tout ce que tous nos dieux ont de cher et de doux,  
Grand Prince ne peut point se comparer à vous.  
César auprès de vous perd ce renom d'Auguste,  
Mars celui de vaillant, Thémis celui de juste<sup>48</sup>.

La somme des clichés est réduite à néant dans la phrase guillotine (« ne peut point se comparer à vous »). Généralement, la satire, même lorsqu'elle s'appuie sans les dénigrer sur les *topoi*, pour illustrer un thème<sup>49</sup>, procède d'une structure accumulative et énumérative, qui fait du lieu commun un élément anaphorique, placé dans des parallélismes réguliers. La négation s'oppose au discours implicite sur la poétique. Le déni des clichés de l'univers amoureux entraîne le même métalangage :

<sup>44</sup> VII, v. 10 *sq.*, p. 38.

<sup>45</sup> XXXVII, v. 87-89, v. 97, p. 132.

<sup>46</sup> XXXVI, v. 21-30, p. 124 ; XXXVII, v. 173-174, p. 134.

<sup>47</sup> XXXIV, v. 63, p. 116.

<sup>48</sup> IV, v. 19-24, p. 19.

<sup>49</sup> Telle l'inconstance, satire XXXIX, p. 139 *sq.*

[Je n'entends point] comment Cupidon se mêle de charmer : [...]  
 Ces traits d'or et de plomb, cette trousse dorée,  
 Ces ailes, ces brandons, ces carquois, ces appas,  
 Sont vraiment un mystère où je ne pense pas.  
 La sottise antiquité nous a laissé des fables [...].  
 Il voudrait que son front fût aux astres pareil,  
 Que je la fisse ensemble et l'Aube et le Soleil,  
 Que j'écrive comment ses regards sont des armes,  
 Comme il verse pour elle un océan de larmes<sup>50</sup>.

Le poète refuse ici la description pétrarquaisante du mal d'amour, la *persona* de l'amoureux ou celle du porte-voix. L'usage du démonstratif en anaphore est ambigu car il désigne certes les clichés lyriques des autres, mais aussi ceux de Théophile, un démonstratif exophorique et endophorique, porté par une complaisance à consacrer, dans un lieu qui refuse le cliché, plusieurs vers à le citer. Une énumération métonymique, citation parodique ou dénégation. Le poète gomme les fables de la « sottise antiquité », qu'il utilise pourtant.

Le cliché fonctionne donc dans un réseau : réseau de lieux communs qu'il décentre et renverse, réseau de clichés convoqués comme objets d'analyse du discours poétique. Sans cesse renouvelé, ses composantes font l'objet de transferts multiples, génériques, énonciatifs, sémantiques ou synesthésiques, l'entraînant vers un dernier réseau : un ensemble de figures rhétoriques et poétiques créant des images nouvelles qui seront elles-mêmes des clichés, élaborant le style personnel du poète. Le cliché signale une culture et une parole étrangère que le poète s'approprie, naturellement. Paradoxe du libertin : imitateur rebelle de modèles, il bouleverse les codes de l'intérieur en les singeant, leur redonnant une épaisseur poétique, ou en changeant leur fonction, un « nouveau langage » en effet. Le cliché est au service du discours, ce que Malherbe voulait faire de l'image, mais il l'est littéralement et dans tous les sens, électron libre. Théophile suit donc en cela la leçon de Marino : « donner une forme nouvelle à des choses anciennes, employer un langage ancien pour des idées nouvelles »<sup>51</sup>.

## Bibliographie

- ADAM, Véronique, *Images fanées et matières vives, cinq études sur la poésie Louis XIII (Abraham de Vermeil, Théophile de Viau, Tristan l'Hermite, Gabriel Du Bois-Hus, Pierre de Marbeuf)*, Grenoble, ELLUG, 2003.
- AMOSSY, Ruth, ROSEN, Elisheva, *Les Discours du cliché*, Paris, Sedes-CDU, 1982.
- BARTHES, Roland. « L'ancienne Rhétorique » [*Communications*, 16, 1970], *Œuvres complètes*, II, Paris, Seuil, 1994, p. 901-961.
- CURTIS, Ernst Robert, *La Littérature européenne et le Moyen-âge latin*, Paris, PUF, « Presses Pocket », 1986.
- GAUDANI, Claire « *The Androgynous Vision in the Love Poetry of Théophile* », *PFSCS* n° 11, 1979, p. 121-136.
- GOYET, Francis, *Le Sublime du « lieu commun ». L'Invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Champion, 1997.
- JENNY, Laurent, « Structure et fonction du cliché », *Poétique*, 12, 1972, p. 495-517.
- MAC-LUHAN, Marshall, *Du Cliché à l'archétype : la foire du sens*, Montréal, Hurtubise HMH, 1973.

<sup>50</sup> XXXVIII, v. 16-20 et v. 59-62, p. 138.

<sup>51</sup> « *Dando nuova forma alle cose vecchie o vestendo di vecchia maniera le cose nuove* », in Giambattista Marino, *Epistolario*, Bari, Borzelli et Nicolli, 1911, 2, I, p. 259.

- MATHIEU, Gisèle, *Les Thèmes amoureux dans la poésie française (1570-1600)*, Paris, Klincksieck, 1975.
- MICHAELSSON, Erick, « L'eau comme centre de métaphores et de métamorphoses dans la littérature française de la première moitié du XVII<sup>e</sup> », *Orbis litterarum*, XIV, 1959, p. 121-173.
- MOLINIÉ, Georges « Cliché et littérarité », *Clichés et clichages*, La Licorne, 2001, n°59, p. 175-178.
- MOREL, Jacques, « L'héroïsation des grands chefs de guerre en France au XVII<sup>e</sup> siècle », *Revue des Sciences Humaines*, jv. 1966, p. 5-11
- PEDERSEN, John, *Images et figures dans la poésie française de l'âge baroque*, *Revue Romanes*, n°5, 1974.
- PERRIN-NAFFAKH, Anne-Marie, *Le Cliché de style en Français moderne*, Bordeaux, P.U.B., 1985.
- RIFFATERRE, Michaël, « Fonctions du cliché dans la prose littéraire », *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, p. 160 sq.
- , « Sémiotique de la description au XVII<sup>e</sup> siècle », *PFSCS*, 9, 1983, p. 89-126.
- RIZZA Cecilia, « Place et fonction de la mythologie dans l'univers poétique de Théophile », dans Cl. Faisant, *La Mythologie au XVII<sup>e</sup> siècle*, Marseille, CMR 17, 1981, p. 253-264.
- SELLIER, Philippe, « *Télémaque* ou les aventures du cliché », *Création et recreation*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1993, p. 177-183.